

## 「判断力批判」と形象コミュニケーション

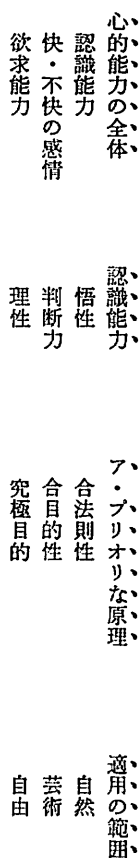
著者	中川 作一
出版者	法政大学教養部
雑誌名	法政大学教養部紀要．社会科学編
巻	43
ページ	29-53
発行年	1982-02
URL	<a href="http://hdl.handle.net/10114/4426">http://hdl.handle.net/10114/4426</a>

## 「判断力批判」と形象コミュニケーション

中川 作 一

いつかカントの「判断力批判」を読んで、形象コミュニケーションの理論を整理しておこうと思っていた。以下はその研究ノートの一部である。

デューイは「最初先ず区別を立て、次いで分離し、分割することにかけては、カントは押しも押されぬ大家であった」といつているが、それはカントの「形相的観念論」がその市民性にもかかわらず、なおスコラ哲学の形式主義をひきずっていたからである。カントは「判断力批判」の中で、われわれの一切の素質的能力を、認識能力、欲求能力、快・不快の感情という、それぞれ自律的な三つの心的能力に還元し、つぎの表のように、さらにそれぞれに対して悟性・理性・判断力を割当て、それらに対応するア・プリオリな原理と適用の範囲まで厳密に指定し、しかも、これら三筋のタテ系列相互の異種性を前提にしたうえで、法則的に美の普遍性に迫ろうとしているが、これは一方にノウメノン (intelligible world) をおき、他方にフェノメノン (sensible world) をおきながら、なお両者の原因性の規定を「われわれのうちに」見出す先験論の思想家として、なんとか普遍と特殊とのさけ目を再結合しようという、彼としては苦心の展開なのであった。



とくに判断力は悟性や理性とともに広い意味の認識能力の成素なのだが、後二者のように対象に対して「法則をあたえる」ということをしない。したがって「合目的性」はただ自然に関するわれわれの経験の表象そのものを整序する反省の原理である。

図(1)は以上の関係をシエマにしたものだ。判断力は美学的判断力と目的論的判断力とに分れ、それぞれが与えられた対象について現示する(表象する)合目的性にも区別がある。前者は主観的(形式的)合目性、後者は客観的(実在的)合目的性である。一つは、対象の形式の前概念的把握(*apprehensio*)に「快」の感情が結びつき、この快にもとづいて合目的性が表象される場合である。(本稿ではこれについて検討をすすめた。)

もう一方の実在的合目性は、「客観的根拠にもとづき、対象の形式とモノそのものの可能性との調和として表象される。この場合には、モノそのものに先行し、このモノの形式の根拠をふくむような、そのモノの概念にしたがう」。

目的論的判断力は、この表象にみちびかれてもっぱら対象の形式を「一定の認識」に関係づけ、そこに「自然目的」を発見する仕事にたずさわるのであるが、この仕事は、しかし、モノそのものより以前にある概念(客観的合目性)の現示(*darstellung*)であったから、「発見」とはいうものの、デューイがいったように、一種の再認識活動(*act of recognition*)と見なせないこともなかった。

けれどもカントの苦心は、弁証法なしに、いかにして有機的自然の二律背反に対応するかということにあった。カントはさすがに無機的自然と有機的自然の矛盾をよくみていた。それだけにかえて、有機的自然の法則性は「論証的悟性」では不可解である、と考えざるを得なかった。というのは、悟性的概念の立場からみる限り、原因

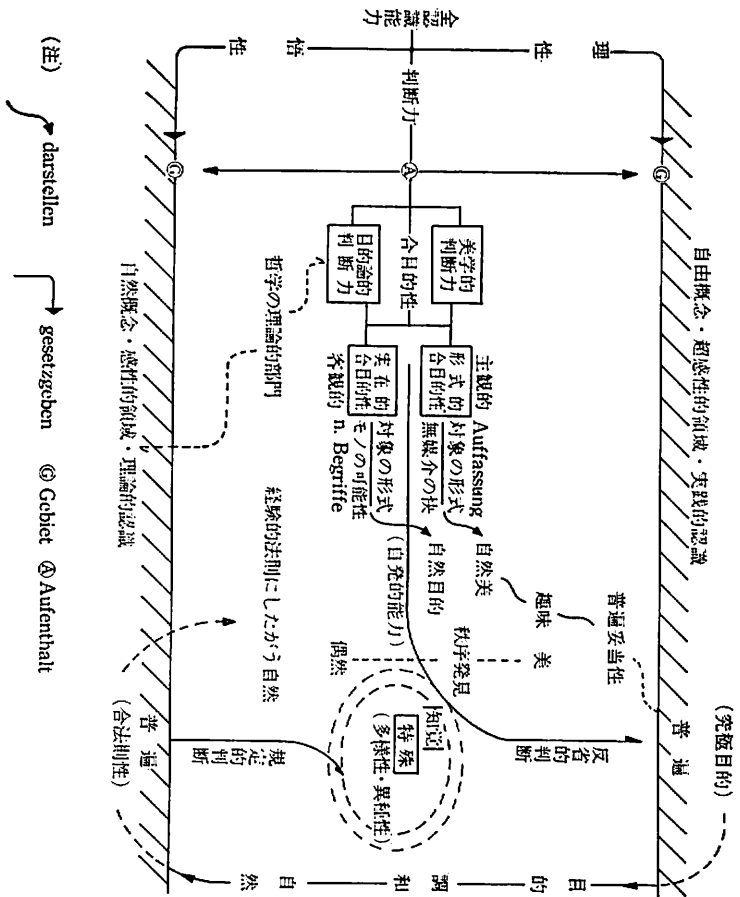


図 1

はあくまで原因であってくれないければ困るのだが、有機的自然の領域の中には、あるものが自ら原因であると同時に結果でもあるような連関がいたるところに転がっていたからである。そこで彼は、『因果結合』には「作用原因の結合」と「究極原因の結合」とがあるといつて、原因性そのものを二つに区別し、「自然目的」を後者によって理解すれば、「機械的法則に關して偶然と判定せざるを得ない」自然の所産をあらためて原理的に可能なものとして理性の対象にすることができるよう——と考える。

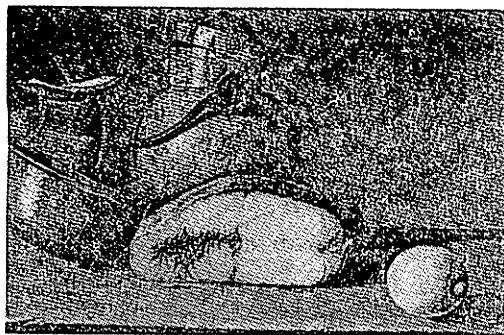
いいかえれば、カントの理性は決して悟性概念を閉めださないし、むしろ、後者を不可欠の環としてふくんでいた。それは彼が「直観的悟性」の洞察による全体一部分の可能性を、部分全体という「論証的悟性」の論理をくずさずに根拠づけ、それによって「目的」の概念を規定しなおしていることから明らかである。※

しかし、目的論的判断力の詳細については別の機会にゆずらなければならない。ここではカントが、『自然目的』との類比によって、現実ではなく理念の中に見出されるある種の結合に光をあてることができるようといひ、アメリカの独立当時のイデオロギーに論及していたことだけ付け加えておこう。

カントは、この「最近の企て」にあたつてアメリカ市民が行政制度や国家制度を有機的組織といひ表わしたことを好意的に引例し、「なぜなら、こういう一つの全体の中では、各成員はもとよりたんに手段であるばかりでなく、同時に目的でなければならず、全体の可能性のために共働しながら、この全体の理念を通じてふたたび、自己の地位と機能とについて規定されねばならないからである。」といっている。これは關注だけれども、彼が後進国ドイツにおいて、「一つの国家をめざして多大な人民の全面改造」を試みたアメリカデモクラシーの指導者たちの「理性」に、はるかな共感をよせた心情を思ふことはできる。

※ マイナード版 二七三—二七四頁。

これに対して、カントは、あるものを美しいと言明する美学的判断は趣味判断である、という。このとき彼が趣味 (Geschmack, taste) ということばを使うのは、美学的判断が「主観的」であり、その根拠は快・不快の「感



図版 1 メネンデス 静物 (1772)

情」にあることを力説するためである。

ところがカントはこの趣味判断は伝達可能である。私的に閉じていない、という。つまり、問題がわれわれの「感性」の次元に近づき、しかもその共通性を論証する必要に迫られると、カントはかえって普遍を、特殊と特殊との関係のうちに見出す発想を垣間見せ、その点でふたたび私たちは彼の哲学の近代性に接することになるのだが、それでもやはりカントは「先験論」をすてずに美学的判断の普遍妥当性を要求するので、鑑賞者たちの主観的条件の間に一種の「同型性」を仮定しなければ、表象（と認識）が伝わる根拠を説明できなくなる。その点をもう少し追ってみよう。

カントは美しいもの (*das Schöne*) の分析にあたって、一見おかしなことに、質、量、関係、様態という論理形式によって、趣味判断の四つのモメントを研究する。これは四つの側面から「美」の定義を企てたものと思えばいいだろう。

まず「質」のモメントからみて、「趣味とは、対象あるいは表象様式を、一切の関心にかかわりなく満足、あるいは不満足によって判定する能力である。そのような満足の対象は美しいとよばれる<sup>(S48)</sup>」という。ここにさつき、ショウベンハウアーがこだわった「まったくの無関心」(*ohne alles Interesse*)が出てくるのだが、しかしカントは、この定義でむしろ当然のことを言ったにすぎない。

リンゴを齧ってしまったのでは、リンゴの美しさは見えない。あるリンゴを美しいというためには、リンゴの現存 (*Dasein*) への関心はとざされていなければならない。オランダやスペインの静物画をおもい出そう。日

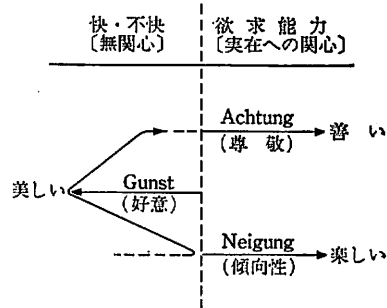


図 2

とも区別される。

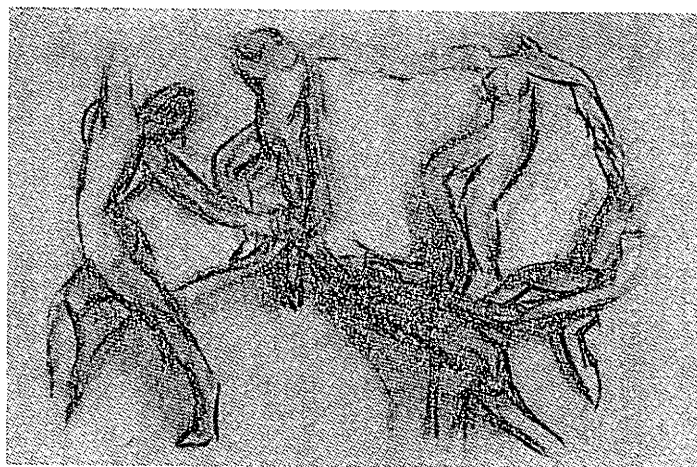
常的には鮭や梨は欲望の対象である。けれども、たとえばメネンデスの「静物」が美しいのは、ふとした生活空間の隅にあって、しかもわれわれの「傾向性」をこぼむような、存在のしたたかさが誰れの目にも明らかに表わされているからだ。おなじ「快」でも、美しいものを見る快よさは、食欲をみたす楽しさ(快適)とも、また、実践的に価値のある善いもの、あるいは善い行為に満足する快よさとも区別される。

いいかえれば、趣味判断は対象との間に距離をおく。カントのことばをつかえば、それは「主観を対象の实在に結びつける表象された連結 (Verknüpfung)」に規定されていない。彼が第一のモメントについて、「趣味判断は観想的であり、対象の現存について関心をもたず、ただ対象の性質を快・不快の感情に対比する判断である。」<sup>(S.46)</sup>といったのはその意味であった。

このように、美学的判断は対象の現存在(いまとここ)との間に距離をとる。むしろ、対象の性質と感情との結び目は、その距離の質に応じて細やかになる。また対象からいちど離れるその迂回路の分だけ、この判断は知的になるはずである。カントが、対象の形式の把握にともなう「快」は、対象の表象と、反省的判断力のなかで遊んでいる認識能力との適合の現われだ、とわざわざ付言したのは、いまいち趣味判断の知的な側面に念を押すためであった。

つまり、趣味判断の過程は迂回路をふくむ。このとき、当然、対象から離れる過程だけを迂路全体との関係から切り離すと、ショウペンハウアーの場合のように「無関心」がひとり歩きをはじめてしまう。しかし私たちは、彼の「誤解」の責任をカントの得意な「区別」に帰するより、図(2)のように積極的に、趣味による傾向性の否定の否定が、対象の实在への回帰と結ぶ可能性を見ておくべきではないだろうか。

つぎに「量」のモメントから見て、カントは、「美しいものとは概念なしに普遍的な満足の対象として表象され



図版 2 マチス ダンス習作 (1909-10)

るものである。<sup>(S48)</sup>という。

ここに、マチスの「ダンスのための習作」(1909~10)がコピーされている。いま、私はこれに見入り、輪になって軽やかに踊る五人の女たちの躍動を、生のリズムのように美しいと思う。

カントによれば、この「好意」は、私の主観のいかなる傾向性によるのでもなく、いわんや考えぬかれた実践的関心によるのでもない。まったくの無関心な満足である。だから、私はこの素描によせる満足について完全な自由を感じる。

ところが、これだけの満足を味わいながら、私はその根拠としての「私的な条件」をどこにも見出し得ないのだから、この満足は、私がすべての他者のもとに前提することのできるなにかにもとづくものとみななければならない。じじつ私たちは、この素描は私にとって、美しいとはいわず、あたかもその美しさが対象そのものの性質でもあるかのように、この素描は美しいという一般的な言い方をする。この時、私たちは「自分にとっての判断をするだけでなく、すべての人にとっての判断もかねる」のである。したがって、この判断はもとといわば私の目の満足にもとづいて下されたもののなのに、それがあたかも論理的判断でもあるかのように、その妥当性をすべての人に対して前提し、私自身が味わっている満足と類似の満足をすべての



他者にもとめる私の要求と結びついている。その意味で、カントは、趣味判断は一般妥当的、公共的 (gemeingültig, public) 判断である、という。

しかし、カントによれば趣味判断は対象の性質を快・不快という主観に関係づける判断であるから、論理的判断に於いては後者ではない。したがって、その普遍性は客観の認識を構成する概念からはでてこない。ではそれは「主観的条件」のどこに、根拠をもつのだろうか。――

この絵は美しい、と私がいう場合、私はこの判断に対する普遍的賛成が得られるものと信じて、それを要求するのだが、この要求は論拠をあげてする同意の要請ではないから、それにこたえる相手は「まるで彼の満足が感覚に依存するかのよう」に、しかもこの場合に必要「無関心」の意識をもって、あらためて同じ絵を自分の目で確かめ、もしその知覚に快がともなえば、そこではじめて「ああ美しい」ということになるだろう。だから、このとき、私からその相手に伝わったのは、私自身の直接の快ではなく、たとえばこの素描の「躍動する生」の表象である。ではそういう表象の伝達可能性はどこからくるのか。――

表象は、いうまでもなくなくによりも個体内存在である。だからそのままでは伝わるはずがない。けれども、表象はいつもなにかについての表象であるから、広い意味の認識にぞくする。この事実をカントは少しも否定していない。かえって彼は、与えられた表象は認識にぞくする限り客観的であり、あたかも認識とおなじように普遍的にたえ得る。つまり、表象は認識にぞくすることによって、すべての人の表象力がそれとの調和を迫られるような普遍的関係点 (Beziehungspunkt) をもつ。いいかえれば、表象は客観の表象である限り、もちろん主観的だけれども、個体間存在としての普遍性をもつ、と考えていた。

これに続くつぎの文章は、ここの展開の節になっているので、引用しよう。

「表象のこのような普遍的可伝達性に関する判断の規定根拠は、たんに主観的に、すなわち、対象の概念なしに考えられるのでなければならぬから、それは、諸表象力が与えられた表象を、認識一般に関係づける限りに於いて、それら諸表象力相互の関係において見出される心情状態以外のものではあり得ない。」

具体的にいえば、こういうことだ。——はじめ私は「ダンス」のデッサンが引き起こす眼球運動を「地」にして、おや?と思う。しかし、探索反応がこの未分化な知覚の現存在から、さらに私の観察を分離すると、そこに遠心的に弾ずむ身体の動きと形が現われ、やがてその動的形態が、象徴としての「輪舞」の意味に関係づけられるにしたがって、この画像は、大地のように豊かに生む力を担う女たちの生の喜びの表象像にたかまり、同時に私はふかい満足を味わうことになる。

ところが、こういう美の表象は、もし私がこの対象をたんに概念によって判定する場合には、すべて失われてしまう。(ちなみに、たとえば「生」の概念は既述のように本来の悟性の中にはない。)いいかえれば、描線の切れ味や弾力から形の相貌を感じとり、輪舞に女性らしい生の躍動を見るような「判断」は、カントのいう「認識判断」ではない。この時、悟性はむしろ認識判断から解放されていて自由なのだが、すすんで認識一般にとって必要とされるだけ構想力と調和し、私たちの「表象力」を充たす。しかもこの「認識一般にとってふさわしい構想力と悟性との主観的関係」<sup>(S36)</sup>は、カントの考えでは、すべての人におなじように妥当し、彼らの表象様式に普遍性をあたえている。従って、私の表象力が、与えられた表象を認識一般に関係づけるかぎり、それは諸他のすべての表象力との相互関係に対して開かれるから、その中で一つの心情状態を共有することになる。そして、いまのように、私がマチスの絵を、これは美しいと思うその判断の規定根拠は、「対象の概念なしに考えられる」この種の心情状態以外のものではない。——ここでは、人間が、客観的認識とはいわば否定的にしかかかわらない「表象力」として抽象されているのだが、それでもカントはそれら表象力たちの出会いから、もう一つの、経験的事実としての普遍性を、しかも一つの必然として導き出している。むしろ彼は趣味判断を認識判断と対置することによって、かえってすべての人びとの主観における普遍性(主観の中の客観)について論証のメドを立てた。この点は十分に評価しておく。

それにしても、カントは普遍美の根拠をあくまで「主観」の中にもとめたので、美の表象の伝達可能性が、作者と鑑賞者たちとのおなじ客観的な「実在」にかかわる体験の共軛関係にもとづく事実を見逃してしまった。

周知のように、現にマチスのこの素描は、画家が制作の過程で作品のイメージを探り当てるために何ども試みた



図版 3 マチス ダンス (1910) エルミタージュ

習作の一つである。当時、彼の頭には、古典的な先行作の輪舞がいくつか浮んでいた。さらにマチスによれば、「構図を作らねばならなくなったとき、私はもう一度フランドールを見るために、ムーラン・ド・ラ・ギャレットへ行つたのです。」という。

つまり、制作中の表象力そのものが、絵画史の認識と、この民俗舞踏の楽しさを諸他の観客と分け合った鑑賞者としての彼自身の体験とに根ざしている。もちろんマチスはこの作品(図版3)の中でプロヴァンス地方の踊りを再現したのではなく、その本質的断面を、フォーヴ期をへた独自の画法によって形象化したのだけれども、その前提に、「流動性と有機的形態」に関する鑑賞者の側の類似の体験が存在し、彼の中にそれとの「調和」の脈動が表象されていたことは重要である。いいかえれば、「すべての人の表象力が、それとの調和を迫られるような普遍的関係点をもつ」のは、表象がたんに認識にぞくするからではなく、歴史的・文化的現実に関するわれわれの関与の体験が表象の根底にあってこのような共軛性をもつからにはかならない。

第三のモメントの「関係」というのは、美意識と合目的性との関係のことだ。その点からみてカントは、「美とは合目的性が目的の表象なしに対象について知覚される限りににおいて、その対象の合目的性の形式であるという」<sup>(57)</sup>。いいかえれば、美と

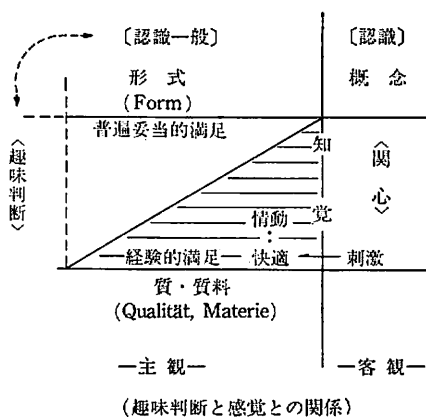


図 3

は目的の表象（あるいは概念）にかかわりなく、対象からじかに知覚される合目的性の形式である。たとえば、マンモスの骨片に残るクロマニヨン人の絵や彫刻は一万年以上経った現代人の目にもなお美しい。それは、カントによれば、これらが確かに美術作品であって、ちょうどバラの花とおなじように、目的の表象をよびおこさない合目的性の形式だからであり、一方、同じ時代の旧石器類は、われわれにも使用目的の見える道具だから、とくに、「美しいもの」にはぞくぞくしない、ということになる。

それはともかく、この項でカントはその形式主義的「関心」から、しきりに趣味判断への刺激と情動の「混入」に警戒している。つまり、彼はたとえ趣味判断でも、楽しみや苦痛の影響に左右された判断は、普遍妥当性について、まったく要求することができないか、あるいは、趣味の規定根拠の中にこの種の感覚がいりこんだ分だけ、より少ない要求しかできない、という。この関係を図示すると左のようになるだろう（図3）。

なにしろ、「構え」の理論やゲシュタルト学説以前のことから、カントは感覚を単純に刺激受容の結果とみなしているし、その感覚と知覚との区別についてもまだたいへん無神経なのだが、すでに、エーテルの波動や空気の振動に関する仮説は知られていたもので、それらを援用しながら、第三のモメントからみた「美しさ」にかかわる「感覚」の分析を試み、あたかも、ウントの「単純感情」や「統覚」を先取りするかのよう、感覚器官の興奮による「質」的な感覚（表象の質料）だけでなく、カントの表現によれば、「反省を通じた印象の規則的遊び」の知覚、または、多様な感覚を統一する形式規定としての感覚、——さらには、「質」を捨象された「純粹な」感覚を抽出する。そうして「色の感覚にしても音の感覚にしても、ともに純粹である限りにおいてのみ、美と見なされる資格をもつ」と考えるのであった。



図版 4 マネ 黒い帽子のベルトモリゾ (1982)

めに、形式に対する満足に、あたかもそれと同じ種類の満足をつけ加えるのではない、という。<sup>(86)</sup>

いいかえれば、色が「形」(構図)の言い分にしたがって「純粹」になることに見切りをつけ、自ら色そのものとして遊ぶとき、そこにどういう普遍的満足の対象が現われるか、ということとははじめからカントの問題領域にはいていない。この時代の絵画が、今日の鑑賞者の目にはまだいかに暗く、色といえ、基本色の赤・黄・青がそれこそ「形」に仕えるかのように控えているのを見ると、私たちは、彼の同時代人の静かな「観想」の境地を想像することができる。(それだけに、ゲーテの色彩研究は、カントの少し後だけでもやはり当時の水準をぬく仕事であった。)

その後、はじめドラクロアはアカデミックな形の支配を徐々に崩しながら色を解放し、一時、マネは黒の美しい色としての資格を問い(図版4)、とくに印象派以降の画家たちは色彩に固有な表現価を美のために救い上げる努力を重ねた。そして私たちはいま鑑賞者として色のもつ美しさの普遍性を疑わないけれども、それはこの美術史が

しかし、カントは形態型の人だったのだろうか。そうは言うものの、なかなか色や音の美しさを趣味判断の対象にしたがらない。というより、色や音はもともと対象そのものを、感覚にとって生きいきしたものにする「刺激」だから、それがいかに快適であっても観照に値する美になるはずはないと断定していた。彼の美学によると、美しいのはいつも「形」であるから、色や音の純粹性は、その多様性や際立たしさ(Abscheidung)とともに、それらが形式をより明確に直観できるものにし、それらの刺激によって表象に生氣を与え、対象そのものへの注意を喚起し保持する点で、美に寄与するだけであって、それ自体の快よさのた

拓いた感性をわれわれが身につけているからである。

そう考えると、一八世紀後半のカントが色に魅力や痛さを感じ、それを感じたからこそかえって冷淡に色彩の知覚を「観察者とその観察者の満足しか決定しない」私的感覚(Privatempfindung)として個の中に閉じこめた理由が分るだろう。

色は確かによく動き、見る者を時間の中につつまこむ。進出し後退するだけでなく、対比をおこし、時にはまた聴覚や嗅覚、皮膚感覚の表象とも複合して人をひきつけつぎはなす。

「眼は、明るい色彩であればあるだけ、ますます強くそれに惹きつけられてゆく。それが明るく、しかも暖かい色であれば、惹きつけられる度合も一段と強くなる。たとえば、朱<sup>グレイズ</sup>は、いつも人を魅惑するあの炎のように、ひとを惹きつけ、ひとを魅了する。強烈な橙<sup>オレンジ</sup>・黄<sup>イエロー</sup>・色は、高く鳴りひびくトランペットが耳に対するように、かなりの時間見つけづけていると、眼には苦痛となる。眼は不安を感じ、みつめることに長くはたえられず、沈潜と安静とを、青<sup>ブルー</sup>あるいは緑<sup>グリーン</sup>色のうちに求めるようになる。」

(カンデンスキー「芸術における精神的なもの」)

けれども、こういう色の力動的な感じは、カントのいう単なる私的感覚ではなく、現実には色を見えるモノにしている形態の表情と相俟って、それぞれ一般的に通じる性質(一般的妥当性)をもっている。

そして、カンデンスキーは、この面の表現価を極限まで追いつめることによって、人間における内面的・精神的な領域を描こうとしたのだが、そのかわり彼は画像の可伝達性をささえる形態の規定力を、無定形あるいは幾何学的図形のそれにまで極小化する以外にこの目的を達する方法はないと考え、ついに非具象によって、絵画が人びとの魂に——たとえそれがいかに少数であっても——直接の印象をあたえる可能性に賭けてしまう。

この場合、モネの「積葉」が非具象絵画への機縁になったことは周知のとおりだが、しかし、色彩の表現価に必要な絵画手段をもとめたカンデンスキーは、すでに自らの存在を予言者の位置に擬するほど孤立していて、「対象」を無視するだけでなく、同時に、その作品の美しさの「量」のモメントまで捨象する極端な精神主義者になってい



図版 5 マチス 黒と金の裸婦 (1908)

く。  
これはやはり印象主義に学んだマチスが、フォーヴの時期に彼とは反対にふたたび「対象」の本質へ迫る方向に転じたのと対照的であった。マチスは当時、つぎのように書いている。

「印象派の画家モネ、とくにシスレイは、繊細なふるえる感性をもっていた。その結果、しかし、彼らのカンヴァスはどれも同じように見える。『印象派』ということばは、つかの間の印象をとどめようとした彼らの意図を完全に性格づけている。けれども、この術語は、第一印象をさけ、それをごまかしと考える最近の画家たちにとって、もはや使用できるものではない。一つの風景をすばやく描き上げても、その現われの瞬間がしめされるだけだ。私はむしろ、たゞえ快よい質のいくつかを犠牲にしても、その本質を強調することによって、対象のもっと永続的な性格と内容を露呈していきたい。」

「生命のある、また、ないモノの表面的な在り方にかかわるだけで、絶えずそれらをほかし変容する瞬間の継起の背後に、なお、もっと真実で本質的な性格を探し出すことができる。画家はいまやそれをつかみ、現実に対してもっと持続する解釈をあたえようとするのである。」

(画家のノート、一九〇八)

参考までに、この頃のマチスの一つあげておこう(図版5)。

これに対して、カンデンスキーは、マチスの作品の中に「色彩家としての天賦」と「内的必然性の衝迫」を認めながら、なお、ときに「マネの作品が想起される」ような「ただ外面的生命しかもたぬ絵」があるといい、マチスも「しばらくは通俗的伝統的な美と縁を切るわけにはゆくまい。印象主義がかれの血管のうちに脈搏っているからだ。」という見解をとっていた。

この「誤解」からも分るように、カンデンスキーの意味する「内面」は、内面化された外面をもたない内面であり、自己目的化した内面であった。じっさい、彼の美学の基調には「実証的な方法とは全く対立する」「内面的認識の方法で精神の諸問題に近づこうとする」神哲学があった。

それは、一つには彼が、今世紀の初頭にポアンカレが発表した「物理学の危機」(「科学の価値」1909など)に暗示されて「実在的なもの」に関する懐疑的結論を急ぐことになったこの時代の観念論哲学の科学論議に足をすくわれていたからである。「物質は消滅した」という論説がいかに熱心に展開されたかは、「唯物論と経験批判論」にくわしい。しかもこの思潮がカンデンスキーの「対象にとってかわるべき」内面への志向を外側から条件づけていたことに間違いはない。

「学問上の一つの事件が、この途上に横たわるもっとも重要な障害の一つを取り除いたのである。それは原子の更なる分割であった。原子の崩壊は、私の心のなかでは全世界の崩壊にも等しいものだった。もっとも厚い石壁が突如として瓦解し、一切のものが不確かで不安定、軟弱化した。私は、私の眼の前の一つの石が空中で融け失せて姿を消してしまったと仮にしても、驚きはしなかっただろう。科学は無に帰したかのように思えた。すなわちそのもっとも重要な基礎として学者たちの妄想、学者たちの犯した誤謬にすぎなかったのだ。彼らは、神々しい光に照らされ落着いた手で、その神殿を一つずつ石を積み上げながら築き上げはせず、暗闇のなかで行き当たりばつりにさまざまな真理を手探りで探し、目が見えぬまま一つの対象を他のものと見做したのである、と。」

〔カンデンスキーの回想〕

しかし、念のため補注すれば、物理学の認識が「原子」から「電子」に達したからといって、そのために「物質は消滅する」のではなく、「吾々がこれまで物質を或るところまで知っていたその限界が消滅する」ということで、吾々の知識が一層深く進むということなのだ。以前には絶対的、不変的、始源的と思われていた物質のそういう特性(不可入性、慣性、質量、等)が消滅して、今では、それらの特性は相対的で、物質の或る状態にのみ具っているものであることが發(は)かれた、ということにすぎない。ところが反対に、だから確実なのは「象徴的定式」だけだという学派が競い合う結果になり、それを「あらゆる方面の人々」が「科学の可能性の否定として解釈」したとこ



ろに、当時の時代精神が顔を出していたわけだ。

アベル・レイは、これでは実在的なものの認識のために「……人は他の道を辿らなければならなくなる。主観的な直観に、神秘的な實在感に、一言でいえば摩訶不思議なものに、折角科学によってそれから奪取したと信じてきたものを、すべて返さなければならなくなる」といって、この個所では神秘主義の不当をついたそうだが、カンデンスキーの発想の中にもここである「他の道」と同軌の道を辿ろうとする精神の「転換」があった。

「文学、音楽および美術は、このような精神上の転換が現実の形となって現われる、最初の、もっとも敏感な分野である。これらの分野は、現代の暗黒な姿をただちに反映するし、初めはごく小さな光点として少数の人びとにしか気づかれず、大多数の人びとには存在だにしないような、重大なものを察知するのである。

それらは、ほとんど気づかれずに近づいてくる大きな闇を、いちはやく映しだし、自分自身をも暗く、また陰鬱な姿にかえる。だがその反面では、それらは、魂のない内容にすぎぬ現代生活から眼を転じて、渴いた魂の非物質的な要求や追求を思うままに満たすような、素材や環境に眼を向けるのである。」

（カンデンスキー「芸術における精神的なもの」）

カンデンスキーは、「色のハーモニーは究極的には、人間の魂への目的的な働きかけにもとづかなければならない」といっているが、この「魂」は、もう決して物質的な対象と相わたる実践に向って帰ってこない、精神とは名ばかりの、内面のための内面である。

私たちがもし彼の美術に揺り動かされるとすれば、それは、——カントが近代の世界観を構築するにあたって力よく要求したあの認識の「領域」(Gebiet) から限りなく遊離していく「精神の運動」の極みにおいて、なお理性が理性であろうとして演じる、いわば幻化の美のようなものへの共感によるのである。しかし、その美はもはや「認識一般」とさえ関係しない。宗左近のことばをかりれば、「理性が夢みる」現場に立合う限られた主観の出来事である。――

『理性が夢みる』、そうわたくしが受けとるには、いかにもカラー版の複製では無理なのであった。わたしの目の前にあるオリジナルの作品においては、まず絵肌の質感と大きさが、いかにも『理性が夢みる』という秘蹟の現場そのものであった。奇

異な言いかたとなるのだが、そこにあるのは、カンバスでもなく、またわたしの目のある空間と対峙する空間でもないのである。

絵具は厚く塗られているわけではない。だが、カクテル・グラスに満たされたカクテルを、その真上からのぞきこんだときのように透明感があって深い。多色の絵具の層が重ねられているのではない。しかし、比重を異にする液体が幾つか重ねられたのを見たときのように多層的なのである。しかも、カンジンスキーの作品にあって、その多層は水平に重ねられているのではない。崖の断層によくあらわれているように屈折しているのではない。したがって、カンバスの面の二元性は感じとれないのである。

しいてカンバスにこだわって、まじまじと見つめてみたところで、そこにあるのはゆるやかに大きくうねっている川の面のようなものである。わたしの目にむかって、おおらかに起伏する凹凸の幾つもの運動があるだけなのである。その運動は波に近くなってくる。そして、ふと気付くと、いつのまにかわたしはその波のつくる気流（語義矛盾にひとしいが）のなかにいる……」

「ただし、『理性が夢みる』運動を展開するところ、そこにおのずから天体と呼ぶよりはかはさないものが出現する。むしろ、それは大自然のつくる天体ではない。しかし、同時に奇態なことにカンジンスキーの理性のつくる天体でもない。話の都合上、かりに異次元天体と名付けておく。そこには、これまたおのずから光の微粒子が瀰漫している。その天体はオリープいりだったり背かったり藤いろだったりする。だが、そこにある時間を夜とも昼とも呼ぶことはできない。」

こういって、氏は、カンジンスキーの理性とその作品について、つぎのように要約している。

「その一つは、この画家に自画像が残っていないということ。『理性』は『夢みる』ことが好きだったのである。

その二つは、その『理性が夢みる』夢、すなわち作品が、勝手気ままな空想とはおよそ縁が遠くて夢として決して奔放でも不羈でもなく、むしろ節度にとむものでありながら、わたしにじつにこころよい悦楽を味わわせてくれるということである。その作品の与える感動はわたしをしびれさせない。むしろ解きはなつ。おそらく理性の働きの本来もつ広い普遍性のためである。わたしは幸福感でいっぱいになる。こういう喜びのおくり手は、少くともわたしには、モーツァルトを別としてはカンジンスキーしかいないのである。」

（宗左近「私の西欧美術ガイド」）

ここに詩人の一人の鑑賞者としての感動がみごとに表われている。これは確かにカンジンスキーの作品が「渾身の非物質的な要求」を思いのままに満たす事実の貴重な報告である。（そういえば、氏はこの文章の中で「そ

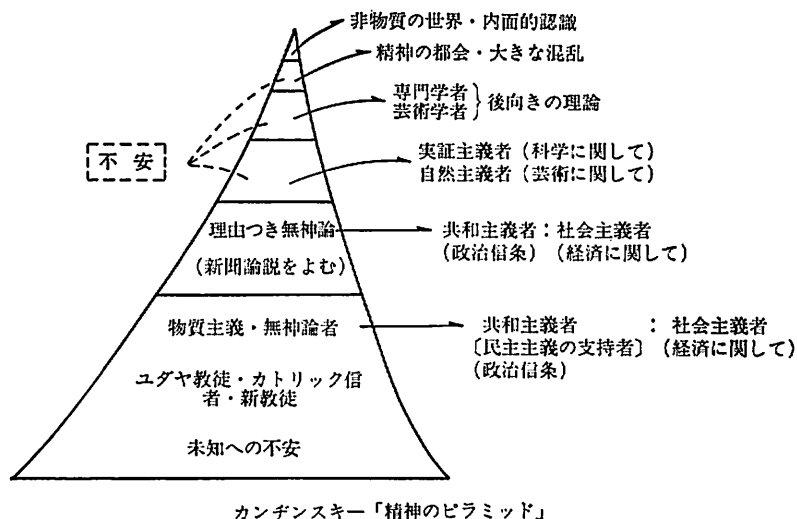


図 4

の頃わたしは破壊に熱中していた。」と述懐しておられる。

しかし、カンヂンスキー自身は、この感動が少数の人びとにしか味わえない魂の悦楽であることを少しもかくしはしなかった。彼の「表象力」は(図4)のような「精神のピラミッド」を描いている。そしてもちろんカンヂンスキーは、この頂点をきわめて神の言葉にもいた救済の鐘の音をきく一人である。



図版 6 ケーテコルヴィッツ 死と女 (1910)

一方、この三角形の各セクションには「自分の属する部分の境界をこえて、上を望み見ることのできるような芸術家」がいて、「進もうともせぬ車を動かし、その前進を助け」ようと日夜はげむ姿が見られるのだが、この芸術家たちの仕事は、彼らが「予言者」たろとするのではなく、その力を「物質的な目的」のために「濫用」する場合に、かえって、すべての仲間から十分に理解され、また賞讃される。——とすると、たとえば（図版6）のような版画（「死と女」ケーテ・コルヴィッツ、1910）は、この文脈でカンデンスキーが考えていた芸術を理解するには恰好の作品だろう。――

したがって、彼らの属するピラミッドの積層が大きければ大きいほど、いいかえれば、底部に近づけば近づくほど「その芸術家の言葉を理解する大衆の数はましてゆく」。それだけでなく、より上の部分に生きている人が、下の部分によって理解され、賞讃されている芸術を、心の糧として摂取すると、その魂は受容した作品の「毒」のためになぐぐん下層へ沈下しはじめるのである。

このイメージは、カンデンスキーの人間観の貴族主義がしのばれて面白い。しかしなによりもここには、芸術家の目の「鋭さ」を、彼がすべての仲間の目で見ることになぐ観点が欠落している。だから、この画家の理性は、たがいに仲間をもつ類的存在としての理性の中でくつろぐことができず、宗氏のいわゆる「広い普遍性」をむしろ寄せつけまいとして、かえって後者による「呑みこみ」におびえる病質者の意識ににていたということが出来る。あるいは、泳いでいないと沈むという危機感が、彼の理性における「精神の運動」の衝迫であった、とみるのが自然であろう。ボードレールは、芸術家を人類という円周上の一点にたとえ、人びとはげまし合って共和主義のためにうたったが、その外光の明るさは、「光の微粒子が瀰漫している」カンデンスキーの絵画空間の中にはない。その色彩の楽しさの蔭で、歴史の時間を告げる気流がもはや凝結しているように思われるからである。

一方、モンドリアンはカンデンスキーとちがって、「質料の脱自然化」（denaturalization of matter）の法則をたて、色彩を純粹な形と線で抑えこんで、われわれをとりまく實在（reality）の背後にひそむ「動態的均衡」の視

覺的表現を企てた。したがって、モンドリアンは神智學に傾倒しても、「魂」の問題にはふれず、藝術を科學の上に置くようなこともしなかった。けれどもその場合彼は科學を、彼の藝術の側に引き寄せることによって、藝術と科學との間に折り合いをつけたつもりになっただけであって、考え方の基礎に、神秘主義があったことはカンデンスキーと同じである。それは、モンドリアンが「實在」の自己啓示を想定し、科學も藝術も「實在が事物に固有な相互關係によって、だんだんに自らを啓示する」ことをわれわれにしめす「知性」の産物である、と考え、その観点から、純粹科學と純粹藝術とを區別しなかったことにもあらわれている。

さらに、モンドリアンは、この面ではカンデンスキーよりもむしろカントの美學を思わせるほど、普遍美のために表現手段を一切の「個人的傾向性」から解放する必要を論じている。

「彼（非具象藝術家）を具象藝術家から區別するのは、創作にあたって彼が外側から受ける個人的情感や特殊な印象から自身を自由にし、彼の内部の個人的傾向性の支配から離脱するという事實である。」

しかし、カントが「傾向性」を否定したのは、主観としての趣味判断の普遍妥当性をもとめたからであつた。これに対して、モンドリアンは「傾向性」を「主観性」と同格におくので、彼にとって傾向性を離れることは同時に主観を否定することであつた。もちろんモンドリアンも、非具象藝術家が外界から受ける印象や感動を、無用だとはいいない。むしろ、それらは彼らの創作意欲をかきたてるから、たんに役に立つだけでなく、不可欠であるという。けれども、「可視的實在との接觸」が不可欠なのは、それが「彼の個人的主観性と対立するにあつて彼が必要とする客観性」と表現手段とを抜き出すための質料になるからであつて、目に見える實在の特殊性に印象づけられたわれわれの主観そのものはあくまで「真の實在」をヴェールでおおう否定的契機にすぎないのであつた。

ディルタイがいったように「客観的觀念論」は、「認識と行為」を休む。いいかえれば、主観をカッコにいれるから、残された直観がこれにかわつて、普遍と共感する以外にわれわれの「知性」ははたらく余地がなくなる。後にもするように、モンドリアンが方法として直観を重視するのはそのためである。

しかし、そのまえにもう一つ観点を用意しよう。モンドリアンは神智學の影響で形而上學をふり切っていないの

で、主観と客観、個と普遍との二元論的対置をきわめて素朴にうけついでいる。そこで「實在」にも同じ二分法を適用し、それを可視的實在と真の實在に区別したうえで、それぞれに具象芸術と非具象芸術を対応させるのである。

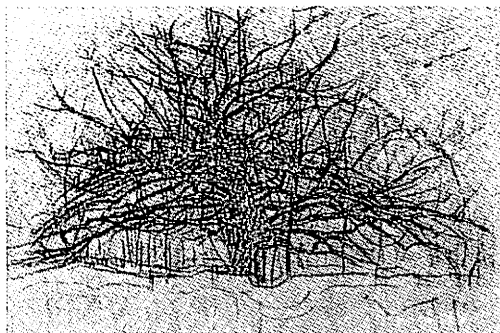
「かくしてわれわれは、二種類の實在の間を注意して区別しなければならない。一つは個別的現われ (appearance) をもち、一つは普遍的現われをもつ。芸術においては、前者は特殊な事物、あるいは形によって決定される空間の表現であるが、後者は、空間の創造的要因——拡張と限定を、中立の形態、自由な線、純粋な色によって確立する。普遍的實在は確定的な関係から生れてくるが、一方、特殊の實在はヴェールのかかった関係かしめさない。後者は、普遍的實在が明晰であらざるを得ないままにその点で明らかに混乱しなければならない。一方は自由であるが、他方は個別の生活にしばられている、それが個人のものであらうと、集団の生活であらうと。主観的實在と相対的に客観的な實在、これは対照である。純粹抽象芸術は後者の、具象芸術は前者の創造を目的にする。」

しかし、モンドリアン自身は個と普遍、實在の主観的表現と客観的表現との間にあって、その対照に甘んじていたわけではない。そうではなくて、彼は自己の技術 (美術) によって、この対立に一つの統一を与えようとする。それをモンドリアンは、非具象芸術による「普遍と個との真の同等化」とよんでいた。

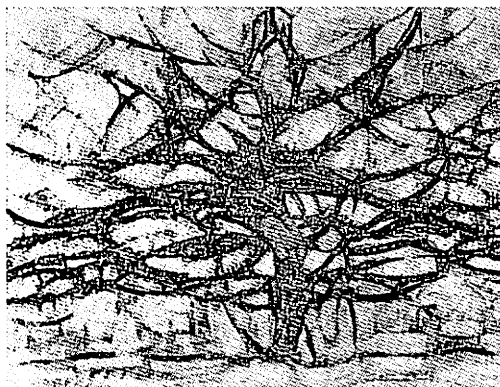
彼によると、美術史にもこの二つの傾向が認められる。一つは普遍美の直接的創造であり、もう一つは、個の経験の美的表現である。もちろん普遍美は従来具象画から直接生み出されはしなかったが、しかし、どの芸術作品の中にも、もっぱら形と色を相互にバランスのとれた関係におくだけで、美を表現したいという願望が見られる。ただ、具象芸術はその形と色、関係がわれわれの内部によびおこすものまで同時に表わそうとしたので、この面が必然的に個の表現に帰着せざるを得なくなり、それが美の純粹な表現を隠すヴェールになっていた。文化の歴史は個別表現をいくら繰返えしても、美術は客観的な真の實在の表現に達するものではないことをしめしている。だから、これからの芸術は、形の特殊の性格をすて、形のもつ相互関係のダイナミックなリズムに美をもとめ、その構成要素と制作者の手法との対立によって鑑賞者の感動をよびおこすような表象 (representation) を創造するのではない。――

「もしある人びとが形の固有な性格を考えに入れず、転形されていない形の支配を忘れていたとすれば、他の人びとは、われわれの感情の概念作用にもとづく具象——それが古典的であろうと、ロマン派的、宗教的、超現実主義的であろうと——による個別的表現は、普遍的表現にはならない、という事実を見逃してきた。芸術は普遍的現表が、普遍と個との真の同等化によってのみ創造され得るものだということをしめしている。」

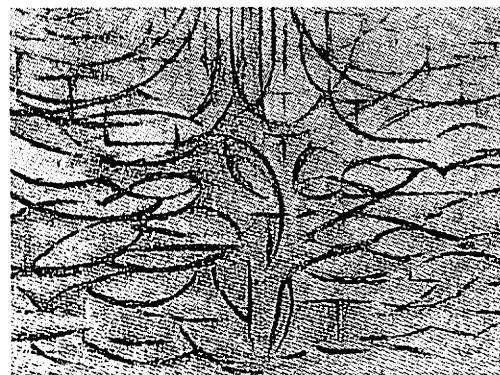
モンドリアンは非具象芸術の鑑賞体験をいうときには、注意して「感情」ではなく「感動」という術語をもちいる。そして非具象に固有な「中立の形態」とは、個人的な感情や観念をよびおこさない表現媒体である、という。では、そういう手段を用いた普遍的表現からうける鑑賞者の感動は、伝達可能あるいは公共的なのかというと、「否」である。これについてもものにみる。



図版 7-1 モンドリアン 樹 (1912)



図版 4-2 モンドリアン 灰色の樹 (1912)



図版 7-3 モンドリアン 花咲くりんごの樹 (1912)

ここに彼が具象から非具象への移行期に描いた「樹」(1912)がある。図版7—(1)の無数の枝は、そのしなやかな形の中に樹幹からほとばしるつよさを貫ぬきながら、しかも冬の陽ざしを孕むようにやさしく伸びて、成長する生命の美しいバランスを見せている。(クレヨン画)

図版7—(2)は、図版7—(1)の全体をたくみに移調した「樹」であるが、形はよほど「純化」され、毛細血管のような分枝の具象を留めていない。それらはこげ茶色の陰影とX字型のリズミカルな曲線の交差とに転形されている。色彩も、赤と青と黄土色をつかった「赤い樹」(1909-10)に比べるとはるかに「純粹」で、この場合にはほとんどモノクロである。からくも、決然と拡張する枝の間のにぶい銀灰色が、まだ例の柔かい空氣の厚みをつつむように見えるだけである。しかし、ここまでくると、そろそろ表現媒体は指示対象から自由になり、見るものの側にも実在としての樹木の表現を鑑賞する態度は不要になってくる。むしろ、目ごろ目に見える樹木に美を感じるわれわれの内部の主観は、この媒体の「構成要素とそれらに固有な関係との相互作用」のために、かえっていつか解体されそうなあやしきに見舞われる。

図7—(3)は、構成要素がさらに純化され、純粹な関係そのものが創造されはじめた形である。線はモノの輪郭線ではなく、線にかこまれた面もモノの面ではない。ここにあるのは、もはやダイナミックな曲線と淡い基本色と、それらの関係だけである。この段階まできて、モンドリアンは少しも特殊な形態——たとえば枝——を暗示しない線たちが自由に動くリズムによって、具象をもたない普遍的実在の表現へ一歩前進したことになるのである。この後、彼はおなじ線でも直線のほうが曲線よりつよく、そして深い、という考え方をとって、造形手段から曲線を一切排除し、直交線と直方形の純色とからなるコンポジションの「動態的均衡」によって「実在の真の内容を啓示する」ようになる。

ここで特徴的なのは、モンドリアンが具象から非具象へのこのような展開を、普遍美の「強化」(intensification)あるいは造形芸術の「進化」(evolution)とみなし、非具象絵画にいたってはじめて、より容易にそして完全に、美術は主観的なものの支配から解放される、と考えていることだ。



「科学も芸術も、時間とは強化の過程であり、個から普遍への、主観的なものから客観的なものへの、事物とわれわれ自身の本質への進化である、という事実を発見しているし、われわれに気づかせている。」

モンドリアンによると、今日の具象美術は、過去の具象美術の結果であり、非具象美術は今日の具象美術の成果である。したがって、現実には非具象美術はまだ稀にしかみられないが、そのことはこの芸術の価値を下げるものではない。進化はつねにバイオニアの仕事であり、追従者の数もつねに少ない。この追従は、すべての現存する社会諸力の結果であって、生得的、獲得的な才能を通じて人間の進化の現段階をいつでも代表できるようにするすべての人びとの営みである。いいかえれば、この種のエリートでなければ、非具象絵画の意味は分らないし、可視化された真の实在に感動することもできないのである。したがって、彼は、とくに今日のように集団あるいは「大衆」に人びとの目が集っている時代には、究極のところ、進化は決して大衆の表現ではないことに注意する必要があると断っている。

もちろん、バイオニアにとっても、社会的接触は不可欠であるが、それは何をする必要があるであり、有益なのかを見出すためではなく、また「集団的承認が彼らを不屈にし、生き生きした観念で彼らをはぐくむ」からでもない。

この文脈から明らかなように、モンドリアンにとっても、鑑賞者中堅層からの孤立は決定的である。彼は、デュイーとちがって、创作者の内循環における鑑賞者との対話を視野の中におさめていない。それどころか、「バイオニアは外的刺激に対する彼らの反応を通じて創作するのであって、大衆ではなく、彼らが見るもの、感ずることからによってみちびかれるのだ」といい、「芸術の中に集団的に理解できる内容をもとめることは虚偽に等しい」ともいうのである。

このように、モンドリアンは、「社会的接触」より前に、進化の先端にあって人類を啓蒙するバイオニアの固有名直観を仮定し、それにさきに信頼をよせる関係で、カンデンスキーより気楽に、「大衆」とのかかわりを切り捨てることができた、といえよう。一九一〇年のカンデンスキーは「精神のピラミッド」を描くとき、それを下へ後

へ落ちていく力に抗して上へ前へのぼりつめる『運動』について熱っぽく語ったが、一九三七年のモンドリアンはその非具象芸術へ必然性を、超然と進化の過程に置換えてすましていられたからである。

しかし、当面重要なことは、モンドリアンのいう主観性から客観性への進化が、その過程で個々の生活者たちの主観を括り出してしまうことだ。しかも、その『解放』に対応して、問題の普遍美が抽象的なものになり、実現するだけで記述 (describe) できない真の实在の表現という、一つの語義矛盾をかかえこむことである。

さらに、彼によれば、可視的世界の混乱 (disorder) の背後に、普遍的实在の『確定的関係』を感じとり、それを見ぬく非具象芸術家の心的能力はすでにのべたように「直観」なのであるが、この直観は「純粹思考」を啓発し、それと結びついて「知性」になる。ところがこの知性は「たんに頭脳の知性ではなく、計算しないでひたすら感じ、考える知性」である。いいかえれば、いかなる意味でも「悟性」と結びつかない。

カントは趣味判断を論じるにあたって構想力が悟性と調和する関係を詳説し、それをテコにして、われわれの主観における普遍性を論証したが、モンドリアンの「知性」は悟性の環を欠いている。だから、それは「意識的」直観なのであるが、カントの判断力のような一般的妥当性をもたない。とくに、「大衆」に対して自らを閉ざすのである。

(未完)